نگاهی به نمایش‌نامه طنز «چگونه مجرد را متأهل کرد» نوشته کارینه خودیکیان

روند طبیعی اتفاقات رو به رشد

محسن خیمه‌دوز

بنیادهای اساسی اگزیستانس را می‌توان محتوای دراماتیک نمایش‌نامه «مجردها» دانست. کاراکترها یا دچار بحران معنا و بی‌معنایی‌اند و نمی‌توانند به جایگاه مناسب زیستی خود پی ببرند یا دچار دشواری و ناتوانی در شنیدن یکدیگرند؛ به‌طوری‌که با هم حرف می‌زنند؛ اما حرف یکدیگر را نمی‌شنوند و به‌تدریج آثار بحران ارتباط در آنها ظاهر می‌شود. چنین وضعیتی پس از ظهور مسئله زیستی هر کاراکتر، از یک طرف به یک بحران اگزیستانس تبدیل می‌شود که می‌تواند فراتر از بحران کاراکتر نمایش، به مسئله انسان معاصر مربوط شود و از طرف دیگر، نقاط عطف نمایش‌نامه را شکل داده و باعث دراماتیک‌شدن اتفاقات می‌شود.

تیگران به هنگام ترک آنا در جواب اصرارهای او به ماندن می‌گوید: «بهتره این حرف‌های بی‌معنی رو تموم کنیم... می‌شنوی؟».

و آنا در پاسخ به تیگران می‌گوید: «نمی‌شنوم. من نمی‌تونم چیزی بشنوم... من فقط یه چیزو می‌دونم. اینکه تو نمی‌تونی بری».

این نشنیدن‌ها در عین گوش‌دادن‌ها، کشش دراماتیک نمایش‌نامه «مجردها...» را شکل می‌دهد به طوری که در هر پرده و در نقاط عطف نمایش‌نامه ظاهر شده و نقش دوگانه خود را در نمایش بازی می‌کند.

اولین نقش عنصر نشنیدن در ایجاد چالش ارتباطی، بین شخصیت‌ها ظاهر می‌شود، به‌ویژه میان آنا و تیگران (به‌طور غیرمستقیم، زیرا از پرده اول به بعد، تیگران حضور فیزیکی ندارد؛ اما نام و یادش، عنصر دراماتیک نمایش است) و میان آنا و آرمن (مرد مجردی که از آنا راهنمایی همسریابی می‌خواهد؛ اما با نشنیدن‌های مکرر آنا، رابطه آنها نیز به شکلی غیرمتعارف دراماتیک می‌شود). چند نمونه دراماتیک این چالش چنین است:

- چالش آنا و تیگران

«تیگران: چرا نمی‌فهمی؟
آنا: (زانو می‌زند و پاهای تیگران را بغل می‌کند) تو نمی‌تونی بری.
تیگران: (شوکه شده) چه کار داری می‌کنی؟ قوی باش.
آنا: نمی‌تونم.
تیگران: پس خنده‌دار میشی.
آنا: یعنی منم می‌تونم یکی دیگه رو پیدا کنم و تو رو ترک کنم؟
تیگران: پیش اومد. می‌فهمی؟
آنا: نمی‌تونم باور کنم. باید توضیح بدی.
تیگران: توضیح دادم. چیش رو نفهمیدی؟
آنا: نفهمیدم. شنیدم و نفهمیدم.
تیگران: چرا این‌قدر حزن‌انگیز؟
آنا: خیلی خب. تو از اینجا میری.
تیگران: حالا چه تراژدی شد.
آنا: تو به من خیانت کردی.
تیگران: خیلی بی‌روح بود.
و آنا صندلی را به سوی تیگران پرتاب می‌کند» (ص ۶ و ۷ و ۸).

- چالش آنا و آرمن

«آرمن: سلام عرض می‌کنم.
آنا: هان.
آرمن: الو. می‌شنوین؟
آنا: گوشم با شماست.
آرمن: بلند حرف بزنین. چیزی نمی‌شنوم.
آنا: من آنا هستم.
آرمن: واقعا؟ خیلی خوشحالم. من هم آرمن هستم.
آنا: کی هستین؟
آرمن: گفتم که آرمن هستم.
آنا: خب که چی؟
آرمن: می‌فهمم. گفت‌وگوی بی‌ربطی داره میشه. من آشنای کایانه هستم.
آنا: کایانه کیه؟ شما به کی زنگ زدین؟
آرمن: به آنا.
و آنا گوشی را به سویی پرت می‌کند» (ص ۱۲).

دومین نقش عنصر نشنیدن، ایجاد طنزهای موقعیتی و مفهومی است که نویسنده (کارینه خودیکیان، نویسنده معاصر ارمنی) از آنها به‌عنوان مفاهیم فرامتنی در نمایش‌نامه بهره برده است از جمله:

- چالش آنا و ماری

«آنا: چنتا شوهر داشتی؟
ماری: چهار تا. نه شش تا.
آنا: اون دوتا از کجا پیدا شدن؟
ماری: اون‌ها پیدا شدن و تا رسیدن به دفترخونه غیب شدن.
آنا: و اون چهارتایی که به دفترخونه رسیدن چطور؟
ماری: اون‌ها با خیر و خوشی ازدواج می‌کردن و من هم با خیر و خوشی طلاق می‌گرفتم.
آنا: و توی این مدت چه احساسی داشتی؟
ماری: احساس سبک‌باری... من از اون‌ها دست می‌کشیدم. نه اون‌ها از من. همیشه اول من دست‌به‌کار برکناری شوهر ادواری‌ام از مقامش می‌شدم... گونه‌ای از مردها وجود داره که خیلی ناپایدارن. درسته که جذابن اما به اون‌ها امید داشتن و به اون‌ها امیدوار بودن مثل پول سپرده پیش بانک‌های خودمون می‌مونه... همه شوهرهای من این‌جوری بودن» (ص ۲۱ و ۲۲).
«آنا: چی از من می‌خوای
آرمن: فقط خودت رو.
آنا: و کی رو پیدا کردی؟ زنی که به خاطر یه مرد دست به خودکشی زده و هنوز از اون جدا نشده یکی دیگه رو پیدا کرده.
آرمن: چی داری میگی؟
آنا: درست نمی‌گم؟
آرمن: خب که چی؟
آنا: می‌بینی؟ یه بار دیگه هم در وضعیتی قرار گرفتی که اصلا حسادت‌برانگیز نیست.
آرمن: در این صورت چرا بهت اطمینان کنم؟
آنا: چند روز دیگه که این آشنایی تازگیش رو از دست بده می‌گذره.
آرمن: حس نمی‌کنی چطور همه‌چی رو به گند می‌کشی؟
آنا: نمی‌تونیم هم‌عقیده باشیم. من زنم و تو مرد.
آرمن: انگار حق با توئه. من مرد هستم و باید بتونم اعتراف کنم که شکست‌خورده منم.
آنا: ساکت شو... نمی‌خوام چیزی بشنوم» (ص ۸۸ و ۸۹).

چگونه مجرد را متأهل کرد
کارینه خودیکیان

چگونه مجرد را متأهل کرد
کارینه خودیکیان
ترجمه آندارینک خچومیان
انتشارات ققنوس

حضور آنا به‌مثابه شخصیت محوری نمایش‌نامه، هم رابط موقعیت‌های متعدد درام است، هم نشانه‌ای فرامتنی برای نقد و گاه هجو وضعیت انسان‌هایی که هریک به نحوی دچار یأس و ملال جهان مدرن شده‌اند، یأسی که از یک سو کانتکسچوال و ساختاری است که از زمینه‌های محیطی کاراکترها به درون‌شان نفوذ کرده، بی‌آنکه خودشان بدانند و آگاه باشند (و نمایش‌نامه و در واقع نویسنده نمایش، نقش آگاه به موقعیت‌ها را بازی می‌کند و از طریق عناصر درون‌متنی، نگاه برون‌متنی را به مخاطب منتقل می‌کند) و از سوی دیگر بیانگر اضطراب‌های تکستچوال و درون‌متنی است که هم شامل درون هر موقعیت ویژه در نمایش می‌شود، هم شامل درونیات و زمزمه‌های اگزیستانس شخصیت‌های نمایش؛ زمزمه‌هایی که گاهی آنها را می‌شنویم (آنچه نویسنده نمایش‌نامه در خطوط سیاه نوشته) و گاهی هم آنها را نمی‌شنویم؛ اما احساس‌شان می‌کنیم (آنچه نویسنده نمایش‌نامه در لابه‌لای خطوط سیاه یا همین خطوط نانوشته نامرئی نوشته).

نویسنده، در نگارش هر دو مورد (شنیدنی‌های خواندنی و شنیدنی‌های احساس‌کردنی) با ظرافت عمل کرده و موفق شده در یک طرح مینی‌مال، یک موقعیت ماکزیمال تاریخی را به نقد و هجو بکشد، هم موقعیت ماکزیمال اردوگاه شرق و شکست‌های آرمان‌گرایانه‌اش را، هم موقعیت ماکزیمال انسان مدرن و تنهایی اگزیستانسش را. و هر دو روایت را هم با چاشنی ظریف طنز و ریتم مناسب همراه کرده است، هم ریتم در دیالوگ‌ها، هم ریتم در بین پرده‌ها، هم ریتم اتفاقات درون هر پرده.

البته معلوم نیست که دیالوگ پایانی این نمایش‌نامه خواندنی را باید آسیب آن دانست و آن را نقد کرد یا بخشی از درون‌مایه هجو و طنز این نمایش‌نامه دانست که باز هم به طور مینی‌مال، تاریخ ماکزیمال را هجو می‌کند، آنجا که در دیالوگ پایانی، از زبان تیگران و آنا می‌گوید:

«آنا: برو... می‌شنوی؟ برو...
تیگران: ولی... تو چی؟
آنا: من سعی می‌کنم با خودم آشتی کنم.
تیگران سرافکنده خارج می‌شود. آنا به تماشاچیان نگاه می‌کند.
همان آنایی که پیش از این نیز گفته بود:
می‌دونی چی توهین‌آمیزه؟ اینکه اون‌ها ما رو ول می‌کنن و پیش آدم‌های مثل تو می‌رن. عشق ما رو لگدمال می‌کنن، غرور ما رو، خودخواهی ما رو زیر پا می‌ذارن و می‌رن... گایانه، دوست دوران کودکی من هستی، ولی الان، یا باید موهات رو تک‌تک دربیارم، یا برو از اینجا.
آنا بعد از سکوتی طولانی می‌گوید:
حالا دیگه همه چی خوب میشه. حالا دیگه همه چی باید خوب بشه (و صحنه تاریک می‌شود)»

ترجمه‌ای نزدیک به زبان تألیف

مترجم (آندارینک خچومیان) نیز به دلیل تسلطش به زبان ارمنی و تجربه‌اش در ترجمه‌های فراوان متون دراماتیک ارمنی به فارسی (رمان، داستان کوتاه و نمایش‌نامه)، از عهده ترجمه و انتقال حالات آشکار و پنهان نمایش‌نامه برآمده است. به همین دلیل زبان نمایش‌نامه، زبان مصنوعی و تصنعی فارسی ترجمه‌ای نیست و به خوبی به زبان تألیف فارسی نزدیک است. هرچند گاهی نیازمند اندک ویرایش‌هایی نیز هست. مثلا در صفحه ۸۸ از زبان آنا چنین می‌خوانیم: «اون‌چه می‌گم درست نیست؟»، که به نظر می‌رسد ترجمه تحت‌اللفظی است و نزدیک به همان زبان فارسی ترجمه‌ای. در صورتی که با کمی ویرایش و نزدیک‌شدنش به زبان تألیفی فارسی و نیز منطبق با موسیقی گفتار جمله، می‌توان آن را چنین نوشت: «درست نمی‌گم؟».

«چگونه مجرد را متأهل کرد»، هم نمایش‌نامه‌ای خواندنی است، نمایش‌نامه‌ای نیازمند صحنه خوب، بازیگرانی خوب و کارگردانی خوب، برای مخاطبانی که آنها نیز نیازمند نمایشی خوب‌اند، هم متن خوب، هم اجرای خوب. به‌ویژه در سبک طنز و هجو انتقادی، که جهان نمایش‌نامه‌نویسی ایرانی و اجرای صحنه‌ای ایران مدت‌هاست از آن محروم است.

به مناسبت انتشار مجموعه‌ای از اشعار عاشقانه نزار قبانی*

تصویر زنان در شعر

ماهان سیارمنش: زنان در ادبیات کلاسیک مانند اشیا نشان داده شده‌اند و برای جنگ و مرگ مردان مورد سرزنش واقع شده‌اند و حقوق زیادی ندارند. زنان دوران باستان میان امر ایده‌آل و میل فیزیکی دوپاره شده بودند. با خواندن آثار آن دوران می‌توانید جوانه‌های ادبیات فمینیستی را در صفحات بیابید. در عصر الیزابت، زنان برای پروسه تولیدمثل ضروری در نظر گرفته می‌شدند، اما در آن دوران هنوز برابری جنسیتی مطرح نشده بود. زنان در عصر ویکتوریا شخصیتی قوی‌تر داشتند، اما هنوز تحت سلطه بودند و نمی‌توانستند پا را از محدودیات اجتماعی فراتر بگذارند. در قرن بیستم زنان قوی و مستقل شدند و حق‌شان را طلب کردند و هویت‌شان را جدا از ملاحظات اجتماعی و جنسیتی بنا نهادند.

ادبیات هم منعکس‌کننده نگرش‌ها و مفاهیم جوامع است و زندگی انسانی را در کلمات به تصویر می‌کشد تا پیامی را برساند و دوران‌های خاصی را ثبت و ضبط کند. از آنجا که بیشتر نویسندگانی که آثارشان منتشر شده بود، مرد بودند، تصویر زنان در ادبیات بی‌شک جانبدارانه بود. ادبیات شاهد نقش تکاملی زنان در تمام اعصار بوده است و از زمان نخستین کاوشگران تا به امروز، نقش و تصویر زنان در ادبیات بازتاب‌دهنده تغییراتی است که در تاریخ برای‌شان اتفاق افتاده است. بی‌اهمیتی و سرکوب زنان پیش از میانه قرن نوزدهم مرتبط با نقش کوچک زنان در ادبیات است.

زنان برای شاعران منبع الهام هستند و فاکتوری مؤثر برای خلق کاراکتری مؤنث. به دلیل نگرش اجتماعی، زنان تحت تأثیر نابرابری اجتماعی قرار می‌گیرند و مردان هم توجهی به آنها نمی‌کنند و تنها به‌عنوان ابزار لذت نگریسته می‌شوند.

تصویر متغیر زنان در شعر از گذشته تا اکنون، توسعه نقش و نگرش اجتماعی را نسبت به آنها نشان می‌دهد. حقوق زنان محدود است. در صدوپنجاه سال گذشته، رمان‌نویسان، چه مرد و چه زن، روان‌شناسی و نقش اجتماعی زنان را با عمق زیادی بررسی کرده‌اند: توماس هاردی، دی اچ لارنس، ام فارستر و ویرجینیا وولف در ادبیات کمک بسیاری به مفهوم زن کرده‌اند.

از آنجا که عشق موضوعی است که همه دوست دارند درباره‌اش حرف بزنند، در اشکال و ژانرهای مختلفی نشان داده شده است: مردم عشق را در دوره‌های متفاوت تجربه می‌کنند، اما این احساسات معمولا توسط دیدگاه‌های متفاوت فرهنگی شکل می‌گیرند. برای قرن‌ها، نویسندگان، فیلسوفان، هنرمندان و موسیقی‌دانان عشق رمانتیک را بررسی کرده‌اند و وجوه مختلفش را مورد مداقه قرار داده‌اند و احساسات متعدد مربوط به این نوع از عشق را آشکار کرده‌اند. سنت‌ها و ارزش‌های فرهنگی بر عشق رمانتیک غالب شده‌اند و اینها رفتار انسانی را شکل داده‌اند و از این منظر بر بیان و تجربه عشق تأثیر گذاشته‌اند و عشق را از جذابیت زمینی به عشق رمانتیکی تغییر داده‌اند.

کتاب عشق
نزار قبانی

کتاب عشق
نزار قبانی
برگردانِ محبوبه افشاری
نشر دوات معاصر

نزار قبانی، یکی معروف‌ترین شاعران عرب قرن بیستم است. در سال ۱۹۲۳ متولد شد و در تمام عمر، از طریق نوشته‌هایش برای آزادی زنان مبارزه کرد. تم اشعارش از بندهای احساسی و انقلابی درباره عشق و فمینیسم تا نقد مداوم رهبران غرب و سنت‌های جامعه پاتریارک عرب را در بر می‌گیرد. در عرض نیم قرن، نزار قبانی سی‌وچهار کتاب منتشر کرد. او در اشعارش به فرهنگ خودش نظر دارد و زنان را در جامعه خود به تصویر می‌کشد. عشق زمینی و رمانتیک گاهی در اشعار او غیرقابل تمییزند و نمی‌توان رجحان یکی را بر دیگری نشان داد. او از عشق زمینی می‌گوید و آسمانی، عشق مادری و عشق رمانتیک. همه نشانه‌هایی ممکن از عشقی هستند که شاعر در وجوه گوناگون تجربه‌اش کرده است. نکته مهم این است که شاعر عشق را به معشوق تحمیل نمی‌کند و اگر احساسی شکل گرفته، دوطرفه بوده است. البته نباید از انتقادهایی که به او می‌شد غافل ماند و قلم تند او گاهی منتقدان را برمی‌انگیخت. او در یکی از اشعارش که به سال ۱۹۸۹ منتشر شده، نوشته است:

«از وقتی که به‌عنوان مردی جوان قدرت کسب کردم، هیچ‌گاه به من نه نگفته‌اند/ نه کارداران من و نه مباشرانم/ ببخشید که همه‌تان را کشته‌ام/ می‌کشم تا مرا نکشید و در زندان جمعی دفن‌تان می‌کنم تا دفنم نکنید».

بی‌شک چنین نوشته‌هایی خشم دیگران را برمی‌انگیخت و باعث می‌شد او را مسبب بسیاری از مصائب بدانند. چنان که می‌گفتند او آن‌قدر مردم را سرگرم می‌کرده که موجب شد عرب‌ها از اسرائیل شکست بخورند.

«... هر بار از زنی جدا شده‌ام/ به سادگی می‌گویم: تو زن آخر خواهی بود/ و این بار آخر است.../ و بعد از او... هزار بار در عشق افتاده‌ام/ و هزار بار مرده‌ام/ و هنوز می‌گویم:/ این آخرین بار است...».

«ناخن‌های سرخت را بر گردنم بگذار/ با من که هستی نه قوچ باش... و نه گوسفند/ و در برابرم مقاومت کن/ با هر حیله‌ای/ اگر چون آتش‌فشانی شعله‌ور سوی تو آمدم/ زیباترین لب آن لبی‌ست که عصیان کند.../ و بدترین لب/ لبی‌ست که پیوسته بگوید: آری».

«عشق من/ به هنگام سفر در چشمانت/ گویی بر فرش جادویی نشسته‌ام/ و ابری گلگون مرا بالا می‌برد/ سپس... با رنگ بنفش باز می‌آید/ در چشمانت می‌چرخم عشق من/ مثل کره زمین».

* **«کتاب عشق» مجموعه‌شعری از نزار قبانی، دیپلمات، شاعر مطرح سوری و یک از مشهورترین شاعران عرب است که اخیرا در انتشارات دوات معاصر منتشر شده است. چنان‌که در مقدمه این کتاب آمده است، قبانی را در تاریخ ادبیات عرب «شاعر زن» لقب داده‌اند که «علی‌رغم تبلیغات منفی و بدبینی‌های نقادان، شاید تنها شاعری بوده که مردم زیادی در مراسم شعرخوانی‌های او حضور می‌یافتند و مدت‌ها سرپا می‌ایستادند تا شعرهای او را بشنوند». نزار قبانی معتقد است «عشق در جهان عرب مانند یک اسیر و برده است و من می‌خواهم آن را آزاد کنم. من می‌خواهم روح و جسم عرب را با شعرهایم آزاد کنم».**

گفت‌وگو با گلی ترقی به‌مناسبت انتشار مجموعه‌داستان تازه‌اش

فرار از خاطره‌نویسی

پیام حیدرقزوینی

تازه‌ترین کتاب گلی ترقی مجموعه‌داستانی است با عنوان «دیوهای خوش‌پوش» که شش داستان کوتاه را دربرگرفته است. ویژگی‌ها و مؤلفه‌های اصلی داستان‌نویسی ترقی در داستان‌های این کتاب نیز دیده می‌شود. برای اغلب آدم‌های این قصه‌ها، سعادت و خوشبختی جایی در گذشته‌شان خوابیده که اکنون دست‌نیافتنی به نظر می‌رسد. سفر و مهاجرت هم موضوع دیگری است که در برخی داستان‌های کتاب دیده می‌شود؛ مثلا در داستان «زندگی دیگران» با شخصیت‌هایی روبه‌روییم که همگی می‌خواهند از جایی که در آن هستند بیرون بزنند. سفر برای آدم‌های این قصه نه بخشی از زندگی که ضرورت آن است و انگار آدم‌ها سرنوشت‌شان را با رفتن گره زده‌اند. از سوی دیگر برای آدم‌های این داستان نویسندگی راهی است برای دورشدن از بحران کنونی زندگی و به عبارتی داستان‌نویسی راهی است برای تحمل زندگی واقعی بیرونی. طنز را می‌توان یکی دیگر از ویژگی‌های مشترک داستان‌های این مجموعه دانست. به مناسبت انتشار مجموعه‌داستان «دیوهای خوش‌پوش» با گلی ترقی درباره برخی ویژگی‌های داستان‌های این مجموعه گفت‌وگو کرده‌ایم. او در این گفت‌وگو درباره این موضوع که داستان‌هایش در برخی جاها شبیه به خاطره‌گویی شده می‌گوید: «از خاطره‌نویسی گریزان شده‌ام و دلم می‌خواهد داستان‌هایم مستقل از من خوانده شوند. حتی می‌ترسم داستان‌ها را به روایت اول‌شخص بنویسم چون اول‌شخص می‌شود گلی ترقی، به سوم‌شخص هم که بنویسم می‌شود زندگی پنهان گلی ترقی. دوست دارم خواننده داستانم را مستقل از من بخواند. مگر شما وقتی کتاب نویسنده‌ای غربی را می‌خوانید مدام فکر می‌کنید نویسنده کجای داستان پنهان شده است. ناباکوف کجای داستان لولیتا است؟ من وقتی رمان نویسنده‌ای غربی را می‌خوانم به دنبال گفتن این حرف نیستم که خود نویسنده کجای این داستان پنهان است. البته تردیدی نیست که هر چیزی که نویسنده می‌نویسد جنبه پنهانی اتوبیوگرافی دارد اما اینکه بچسبیم به اینکه ببینیم نویسنده کجا است و جنبه اتوبیوگرافیک داستان را پیدا کنیم، کاری است به نظر من باطل. من هم در برخی از این داستان‌ها حضور دارم و در جاهایی حضورم خیلی واضح است اما همه داستان به من یا تجربه‌های شخصی من بازنمی‌گردد». او در جایی دیگر از گفت‌وگو درباره نقش طنز در داستان‌نویسی‌اش می‌گوید: «بیشتر داستان‌های من با طنز نوشته شده‌اند، چون خود من چنین آدمی هستم. آدم به‌ظاهر جدی و بالانشسته‌ای نیستم و همیشه سختی‌های زندگی‌ام را با خنده و طنز تحمل کرده‌ام. خودم یا اطرافیانم را دست انداخته‌ام و به این طریق توانسته‌ام سختی‌ها و تلخی‌های زندگی‌ام را تحمل کنم. طنز بخشی از وجود من است و آدمی هستم که حرف‌هایم را همیشه با طنز می‌زنم و حتی در بدترین شرایط زندگی‌ام هم آن شرایط را به داستانی طنزآمیز بدل می‌کنم و به همین دلیل می‌توانم آن وضعیت را تحمل کنم. طنز از خیلی چیزها نجاتم داده است».

* * *

تازه‌ترین کتاب شما، «دیوهای خوش‌پوش»، شامل شش داستان کوتاه است و اگر موافقید پیش از آنکه به داستان‌های این مجموعه بپردازیم، با خود فرم داستان کوتاه آغاز کنیم. آیا موافقید که در طول سال‌های نویسندگی‌تان به داستان کوتاه گرایش بیشتری داشته‌اید تا رمان؟ برخی نویسندگان معتقدند که نوشتن داستان کوتاه دشوارتر از نوشتن رمان است، آیا شما هم با این نظر موافق‌اید؟

نوشتن داستان خوب، روی «داستان خوب» تأکید می‌کنم، کار مشکلی است. خود من نویسندگی را با نوشتن داستان کوتاه شروع کردم و آخرین کتابم نیز مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه است. از زمان فشرده و مکان محدود داستان کوتاه خوشم می‌آید. جا برای پرگویی و حاشیه‌پردازی ندارد. صریح و جمع‌وجور است، پراکنده نیست. عمق دارد. به‌عنوان‌مثال داستانی دارم به نام «بزرگ‌بانوی روح من». کوچک‌ترین داستانی است که نوشته‌ام. از درون وسیع است. ماجرای آن در یک روز و در یک مکان شکل می‌گیرد. راوی داستان هم یک نفر است. ماجرای رسیدن به باغی سبز در دل صحرا است. و مشاهده خانه‌ای سفید و خالی و ملکوتی. در بیرونِ باغ هیاهو است و جنجال. تضاد میان واقعیتی گذرا است و حقیقتی پابرجا. داستانی فلسفی است و نثری شاعرانه دارد. می‌بایست در قالب داستانی کوتاه نوشته می‌شد. همین‌طور داستان «درخت گلابی». البته از داستان «بزرگ‌بانوی روح من» مفصل‌تر است. این داستان هم در یک روز می‌گذرد؛ و در زمان حال. زمان گذشته در دل خاطره‌های راوی داستان است. هر دوی این داستان‌ها معنایی درونی دارند و نیازمند زبانی نمادین بودند. نمی‌شد آنها را با زبان گزارش نوشت؛ زبان رمان. روزی یکی از خوانندگان کتاب‌هایم به من گفت که بیشتر داستان‌های کوتاه شما می‌توانست تبدیل به رمان شود. شما آنها را حیف‌ومیل کرده‌اید. شاید. نمی‌دانم. هرچه هست انتخاب من برای نوشتن بیشتر داستان‌هایم داستان کوتاه بوده است. وقتی ترجمه «خواب زمستانی» برای چاپ پذیرفته شد، ناشر آن را به‌عنوان رمان مدرن معرفی کرد؛ رمانی در ده فصل مستقل. «اتفاق» رمانی به معنای کلاسیک است. در زمانی طولانی شکل می‌گیرد و ده‌ها قهرمان دارد. نوشتن آن در ابتدا برایم آسان بود. انگار از پیش در ذهنم نوشته شده باشد اما وقتی به روی کاغذ آمد و در قالب کلمه‌ها بیان شد فهمیدم که قضیه به این سادگی‌ها نیست. نیاز به بازنویسی داشت نه یک‌بار نه پنج‌بار و نه ده‌بار. بیشتر و بیشتر و باز هم بیشتر. «بازگشت» رمان بعدی است. این رمان بسیار ساده‌تر بود و آزارم نداد. به خصوص که ماجرایش را خوب می‌شناختم. این رمان خیلی جنبه اتوبیوگرافیک دارد. زندگی خودم در پاریس و در تهران بود. دو دنیا، وطن و غربت در کنار هم قرار گرفتند ولی روایت فقط به من ختم نمی‌شد و قصه همه آدم‌هایی بود که در آن زمان می‌خواستند از ایران خارج شوند و قصه آنهایی بود که به خارج آمده بودند و به خاطر سرخوردگی ناشی از تجربه غربت می‌خواستند بازگردند. این قصهِ رفت‌وآمد بود. آنهاییِ که می‌آمدند و آنهایی که می‌رفتند و آنهایی که می‌ماندند. من اینها را می‌شناختم و تجربه کرده بودم. به همین دلیل نوشتنش برایم آسان بود. در این رمان علاوه بر این ظاهری که ریشه در واقعیت دارد، پرسشی اگزیستانسیالیستی خوابیده و آن این است که بین ماندن یا رفتن یک تصمیم وجود دارد. گرفتن این تصمیم، سرنوشت‌ساز است و به تغییری مهم در زندگی و خراب کردن و دوباره ساختنش منجر می‌شود و این کار آسانی نیست. خیلی از شخصیت‌های «خواب زمستانی» ترجیح می‌دهند که بخوابند و جرئت تغییر ندارند. از زندگی‌شان ناراضی‌اند اما توان دگرگونی‌اش را ندارند و به همان روند ادامه می‌دهند. اغلب آدم‌ها ترجیح می‌دهند در انزوای کوچک و گرم و نرم خودشان بمانند و از تغییر می‌ترسند.

گذشته و خاطراتِ روزهای سپری‌شده را می‌توان تم تکرارشونده داستان‌های مجموعه «دیوهای خوش‌پوش» دانست و این ویژگی به‌طورکلی از مؤلفه‌های اصلی داستان‌نویسی شما بوده است. آیا موافقید که در داستان‌هایتان گذشته اهمیت بیشتری نسبت به اکنون دارد و شخصیت‌های داستان‌ها برای فرار از زمان حال اغلب میل به گذشته دارند؟

در برخی از داستان‌های من گذشته مطرح است اما در خیلی از داستان‌هایم هم این‌طور نیست. در داستان‌های من اتفاقی افتاده که در حال دیدن آن هستیم و خب این اتفاق در آینده یا اکنون که رخ نداده بلکه در زمان خودش به وقوع پیوسته است. مثلا در داستان «ببر مازندران»، به همین صورت در واقعیت شاهد اتفاقاتش بوده‌ام و واقعا این ببر کاغذی را می‌شناختم. او کسی بود که به عنوان نگهبان به خانه برادرم آمده بود و قرار بود از او محافظت کند. آقای ایکسِ این داستان را هم می‌شناختم. مردی بود که مدام وحشت داشت، فکر می‌کرد که هر لحظه ممکن است اتفاقی برایش بیفتد و بیشتر از هر چیزی از دزد می‌ترسید. من اینها را با تخیل درآمیخته‌ام و داستانش را نوشته‌ام. ببر مازندران وقتی آمد مردی بود بلندقد و چهارشانه و خیلی محکم و حتی به من گفت خانم، من ببر مازندرانم و وقتی غرش می‌کنم دزدها از ترس به زمین می‌افتند. خب او تصویری یا خیالی از خودش در ذهن داشت که واقعی نبود و وقتی به‌راستی دزد آمد داشت از ترس سکته می‌کرد. درست است که در این داستان لحظه‌های شگفت‌انگیز و طنزآلود وجود دارد اما من برای نوشتنش به اینها اکتفا نکرده‌ام و پشت تمام اتفاقات این داستان حقیقتی خوابیده است و آن حقیقتِ آدمی بود که بیش از هر کسی از دزد می‌ترسید اما به صورتِ خودش نقاب زده بود و خودش را جای ببر مازندران جا می‌زد. مسئله نقاب‌زدن و پنهان‌شدن پشت صورتک‌های کاغذی همیشه برای من جالب بوده و در بیشتر داستان‌هایم به آن پرداخته‌ام. انواع و اقسام صورتک‌ها وجود دارد و اغلب پشت این نقاب‌ها پنهان هستیم. یا مثلا در «دنیای پنهانی دنی آ.»، دنی آ. در جست‌وجوی شناخت مادرش، شروع می‌کند از آدم‌ها سؤال‌کردن. وقتی او با هر آدمی که خوب می‌شناختش گفت‌وگو می‌کرد می‌دید که آن آدم کسی که او فکر می‌کرده نیست حتی اگر دوست بچگی‌اش بوده باشد. پرسش‌های او باعث می‌شد که نقاب آدم‌ها از صورتشان کنار برود و اینها به جای آنکه درباره مادر او حرف بزنند از خودشان و از گذشته‌شان حرف می‌زدند. به این ترتیب دنی آ. می‌بیند که هرکدام از اینها زندگی پنهانی داشته‌اند که او نمی‌دانسته، همان‌طورکه خود او هم زندگی پنهانی دارد که دیگران از آن اطلاعی ندارند. شاید آن زمان من تحت تأثیر «زندگی واقعی سباستین نایت» ناباکوف بودم. البته فقط همین عنوان «زندگی واقعی سباستین نایت» ایده نوشتن داستانی دیگر را به من داد وگرنه داستان دنی آ. ربطی به داستان سباستین ندارد.

در برخی داستان‌های این مجموعه لحن داستان به بازگویی خاطره و اتفاقی که واقعا افتاده شبیه است. بر این اساس آیا می‌توان گفت که بسیاری از اتفاقاتی که در داستان‌هایتان روایت کرده‌اید اتفاقاتی واقعی و برگرفته از تجربه‌های شخصی خودتان بوده است؟

من واقعا می‌خواهم گلی ترقی در داستان‌هایم نباشد بااین‌حال جست‌وجو برای یافتن من در داستان‌هایم مثل جست‌وجوهای کارآگاه کلمبو شده است. به همین مناسبت از خاطره‌نویسی گریزان شده‌ام و دلم می‌خواهد داستان‌هایم مستقل از من خوانده شوند. حتی می‌ترسم داستان‌ها را به روایت اول‌شخص بنویسم چون اول‌شخص می‌شود گلی ترقی، به سوم‌شخص هم که بنویسم می‌شود زندگی پنهان گلی ترقی. دوست دارم خواننده داستانم را مستقل از من بخواند. مگر شما وقتی کتاب نویسنده‌ای غربی را می‌خوانید مدام فکر می‌کنید نویسنده کجای داستان پنهان شده است. ناباکوف کجای داستان «لولیتا» است؟ من وقتی رمان نویسنده‌ای غربی را می‌خوانم به دنبال گفتن این حرف نیستم که خود نویسنده کجای این داستان پنهان است. البته تردیدی نیست که هر چیزی که نویسنده می‌نویسد جنبه پنهانی اتوبیوگرافی دارد اما اینکه بچسبیم به اینکه ببینیم نویسنده کجا است و جنبه اتوبیوگرافیک داستان را پیدا کنیم کاری است به نظر من باطل. من هم در برخی از این داستان‌ها حضور دارم و در جاهایی حضورم خیلی واضح است اما همه داستان به من یا تجربه‌های شخصی من بازنمی‌گردد. در خیلی از داستان‌هایم با خودم شروع می‌کنم مثل داستان «ملاقات با شاعر» که نیمی از ماجراهایش واقعی است و به راستی من به‌عنوان گلی ترقیِ نویسنده، در نیمه اول داستان حضور دارم. اما از نیمه دوم این‌طور نیستَ و حضوری در داستان ندارم. آدونیس یا شاعر خیالی این داستان، زاییده تخیل من است. البته چنین شخصیتی در واقعیت هم وجود داشت اما او است که قهرمان قصه من می‌شود و داستان، روایت ماجراها و دردها و خواسته‌های او و به‌طورکلی دنیای او است و من دیگر حضوری ندارم. هرچقدر که در داستان‌هایم از خودم فاصله می‌گیرم و به‌صورت سوم شخص می‌نویسم، باز می‌بینیم که خواننده یا کسی که می‌خواهد نقدی بر داستانم بنویسد به دنبال پیدا کردن ردپایی از من است. همان‌طور که گفتم در داستان‌ها ممکن است وارد شوم اما بعد کنار می‌روم و سعی می‌کنم در داستان ناپدید شوم. یا مثلا همان‌طور که گفتم داستان «ببر مازندران» داستانی واقعی است اما صرف اینکه واقعی است اهمیتی ندارد. اگر فقط روایتی واقعی بود تبدیل می‌شد به ماجرا یا خبری در مجله و روزنامه. اما در پشت ماجرای داستان «ببر مازندران»، داستان دیگری وجود دارد که باید آن را پیدا کنیم و آن ماجرای ببری است که به‌شدت ترسو و هراسان است و خودش را در قالب ببری که دزدها از او می‌ترسند جا می‌زند. اما در باطن، یوزپلنگ ترسویی است که از سایه خودش هم می‌ترسد. درست است که من شاهد ماجراهای واقعی این داستان بوده‌ام اما «ببر مازندران» از من جلو زد و داستان خودش را ساخت. داستان، مربوط به او است و داستان من نیست. ضمنا این داستانی طنزآلود است و در این تردیدی نیست. اما تراژدی غریبی در پشت لحظه‌های فانتزی و طنزآمیز آن پنهان است و من دوست دارم خواننده‌ام به آن نگاه کند و نه اینکه گول ظاهر طنزآمیز و جنبه‌های فانتزی‌اش را بخورد و به آن دلخوش باشد. تراژدی «ببر مازندران» در حقیقت تراژدی انسانی تنها و دردمند است با دنیایی از آرزوهای ناکام. قهرمان این داستان، منِ گلی ترقی نیستم بلکه مردی است پنهان پشت نقابی کاغذی. او ببری پوشالی و پوک است مثل بسیاری از آدم‌ها که با تلنگری نقاب از صورتشان برداشته می‌شود. حکایت این داستان حکایت حقیقت واقعی آدم‌ها است که در زیر انبوهی از صورتک‌ها من حقیقی خود را پنهان کرده‌اند. حالا بیایید به سراغ داستان «دیوهای خوش‌پوش» برویم. در این داستان دیو ترسناکی را می‌بینیم که به‌ظاهر دیوی خوش‌پوش و فریبنده است که سر پسر کوچک داستان کلاه می‌گذارد. خب این هم که از همان داستان‌های همیشگی من است: قصه کودکی خانم نویسنده، موقع عید است و داستانی نوستالژیک است چون این خاطره از زمان عید و روزهای کودکی در خاطر من مانده است و دلم برای آن روزهای خوش کودکی تنگ شده است. اما هدف من از نوشتن این قصه واقعا بیان نوستالژی آن روزها نیست، بلکه هدفم از این قصه روایت اتفاقی است که افتاده بود. اینکه دختر کوچکی به خیال خودش می‌خواست به جنگ دیوها برود، دیوهای خوش‌پوش. دیوی که سرش کلاه گذاشته بود و پول‌هایش را ربوده بود و این دخترک که نمی‌توانست تحمل ظلم و ستم دیو خوش‌پوش را بکند در دنیای کودکی خودش می‌گفت وقتی بزرگ شوم تمام دیوهای خوش‌پوش و خوش‌رنگ و خوش‌بیان را به زانو درمی‌آورم. اما سال‌ها بعد فهمید که قادر نیست. در زندگی آینده‌اش، وقتی که دیگر سن‌وسالی از او گذشته بود، به این واقعیت پی برد که دیوهای خوش‌پوش زیادی دوروبرش هستند و او هرگز نتوانسته آنها را به زانو درآورد.

دیوهای خوش‌پوش
گلی ترقی

دیوهای خوش‌پوش
گلی ترقی
نشر نیلوفر

اگرچه عنصر طنز در اغلب داستان‌های این مجموعه دیده می‌شود، اما می‌توان گفت که در داستان «ببر مازندران» این ویژگی پررنگ‌تر و شاخص‌تر دیده می‌شود. این داستان اگرچه با وهم و کابوس‌ها و ترس‌های آقای ایکس آمیخته شده اما نوعی فانتزی و شوخی هم در آن دیده می‌شود. آیا موافقید که طنز همیشه یکی از ویژگی‌های اصلی داستان‌نویسی‌تان بوده است؟

بیشتر داستان‌های من با طنز نوشته شده‌اند چون خود من چنین آدمی هستم. آدم به‌ظاهر جدی و بالانشسته‌ای نیستم و همیشه سختی‌های زندگی‌ام را با خنده و طنز تحمل کرده‌ام. خودم یا اطرافیانم را دست انداخته‌ام و به این طریق توانسته‌ام سختی‌ها و تلخی‌های زندگی‌ام را تحمل کنم. طنز بخشی از وجود من است و آدمی هستم که حرف‌هایم را همیشه با طنز می‌زنم و حتی در بدترین شرایط زندگی‌ام هم آن شرایط را به داستانی طنزآمیز بدل می‌کنم و به همین دلیل می‌توانم آن وضعیت را تحمل کنم. طنز از خیلی چیزها نجاتم داده است. خودم را جدی نمی‌گیرم و بیش از همه خودم را دست می‌اندازم و حتی از پیری یا مرگ خودم هم که حرف می‌زنم حرف‌هایم خنده‌دار است. مثلا این حواس‌پرتی که الان دارم برایم تراژیک نیست بلکه به شکل اتفاقی خنده‌دار برایم مطرح است. دیگر به سنی رسیده‌ام که خیلی چیزها را اشتباه می‌گویم و این اشتباهات برای من خنده‌آورند و آنها را با خنده برای دوستانم بازگو می‌کنم. طبیعت من این است که به زندگی بخندم. با بازیگوشی و طنز به دنیا آمده‌ام و در داستان‌هایم نیز این بازیگوشی و طنز دیده می‌شود.

در داستان‌های «زندگی دیگران»، «دنیای پنهان دنی.آ» و حتی «میس دانر و پسرهای کلاس‌سنگی» به‌نوعی با نویسندگی و قصه‌گویی روبه‌روییم و شخصیت‌های این داستان‌ها در موقعیت نویسنده قرار گرفته‌اند. آنها می‌خواهند نویسنده شوند و می‌توان این سه داستان را قصه‌هایی درباره قصه‌نویسی یا به‌طورکلی نویسندگی دانست. شخصیت‌های این سه داستان رهایی را در نویسندگی یا قصه‌گویی می‌دانند و برای رهایی از بحران واقعیت به قصه پناه می‌برند. آیا برای خود شما هم داستان‌نویسی راهی برای فاصله‌گرفتن از بحران‌های جهان واقعی بوده است؟

در داستان «زندگی دیگران»، شخصیت داستان که کارمند سازمان برنامه است از تجربه خاص خود من برآمده است. من حدود نُه سال در سازمان برنامه کار می‌کردم و واقعا از این کار بیزار بودم. فلسفه خوانده بودم، رشته‌ای که کاری برایش وجود نداشت. نیاز به کار کردن و پول درآوردن داشتم و به توصیه پدرم به سازمان برنامه رفتم. در سال‌هایی که من آنجا کارمند بودم، همه‌چیز بودم جز کارمند سازمان برنامه. اصلا نمی‌دانستم کارم در آنجا چیست. دفتری بود به اسم دفتر کمک‌های خارجی که در آنجا عده‌ای بودند مثل من که نمی‌دانستند برای چه استخدام شده و چه کاری باید بکنند. این دفتر مثل جزیره‌ای گمشده در دل سازمان برنامه بود. سازمان برنامه واقعی در طبقه سوم بود که دفتر بودجه و غیره در آنجا بود. فکر می‌کنم آدم‌ها بیشتر به سفارش این و آن آنجا آمده بودند مثل خود من که به سفارش پدرم وارد سازمان برنامه شده بودم. جایی را در سازمان برنامه درست کرده بودند که مثل جزیره تبعیدی‌ها بود. آنهایی را که از خارج و اغلب از آمریکا برگشته بوده‌اند و انگلیسی می‌دانستند و سفارش شده بودند، آنجا می‌گذاشتند لابد با این هدف که هر کاری می‌خواهید بکنید فقط به ما کار نداشته باشید. دفتر کمک‌های خارجی که من در آنجا بودم درعین‌حال جالب بود چون خیلی اتفاق‌ها در آنجا می‌افتاد که هرکدام‌شان می‌توانست داستانی مجزا باشد. من در آنجا به‌راستی با داستان‌نویسی توانستم کارمند سازمان برنامه بودن را تحمل کنم. آن زندگی ملال‌آور و وحشتناک که هیچ معنایی برای من نداشت فقط از طریق فکرکردن به قصه‌ها و نوشتن قصه و خواندن کتاب‌ها ممکن می‌شد. آدم‌های اطرافم هم هرکدام آرزویی دیگر داشتند و حالا آمده بودند آنجا و پشت میزی نشسته بودند که اصلا معلوم نبود به چه دردشان می‌خورد. در نتیجه ما آدم‌هایی که در آنجا بودیم با هم جمع می‌شدیم و کارمان این بود که از سازمان برنامه در برویم. آدم‌های این داستان هرکدام به‌نوعی واقعی هستند و هرکدام‌شان می‌خواهند خودشان را از ملال زندگی روزمره و پشت میز نشستن نجات دهند. من دلم می‌خواست نویسنده شوم و چندتا از داستان‌هایم را آنجا نوشتم. داستان‌های «من هم چه‌گوارا هستم» را پشت میز اداری آنجا نوشتم. هر کس دیگری هم که آنجا بود کار دیگری می‌کرد تا وقت بگذرد. این شخصیت‌ها در ذهن من با تخیل آمیخته شده‌اند و آدم‌های قصه را ساختند. هر داستانی از داستان‌های من آمیزه‌ای از خیال و واقعیت است و هیچ‌کدام واقعیت محض نیستند و هیچ‌کدام‌شان هم تخیل کامل نیستند. ترکیبی از خیال و واقعیت هستند. به‌طورکلی آدم‌هایی که هنری دارند ممکن است در زندگی در شرایط روزمره و دشواری قرار بگیرند که با پناه بردن به نوشتن خودشان را نجات می‌دهند؛ با خلق آدم‌هایی که برایشان جالب‌تر از آدم‌های پوشالی اطراف‌شان است. ما در واقعیت و خیال زندگی می‌کنیم. اما در این روزهایی که صبح تا شب در این قرنطینه نشسته‌ام دیگر آدمی نمی‌بینم که بتوانم او را به شخصیتی داستانی تبدیل کنم. الان هیچ داستانی نمی‌توانم بنویسم و با خواندن کتاب وقتم را می‌گذرانم. حتی سختی این تنها نشستن در قرنطینه را دلم می‌خواهد به اتفاقی طنزآلود بدل کنم تا بتوانم تحملش کنم. طبیعت من این‌گونه است و قصه‌نویسی و بازیگوشی بخشی از وجود من است. تا وقتی هستم می‌نویسم حتی در این روزگار تلخ.

برخی معتقدند که ادبیات داستانی ما در داستان کوتاه موفق‌تر بوده تا در رمان، نظر شما چیست؟

به نوعی می‌توان گفت که بله این‌گونه بوده است. البته رمان‌های خوبی هم داشته‌ایم اما من هم بیشتر داستان‌های کوتاه ادبیات داستانی‌مان را می‌پسندم و فکر می‌کنم ما بیشتر داستان‌کوتاه‌نویس هستیم تا رمان‌نویس. رمان بزرگ نوشتن واقعا کار غربی‌ها است. ما هیچ‌وقت رمانی مثل رمان‌های داستایفسکی نداشته‌ایم و هیچ‌وقت نتوانسته‌ایم به چنین رمان‌هایی نزدیک شویم. اما داستان‌های کوتاه خوبی داریم که می‌توانند با قصه‌های طنز چخوف رقابت کنند و ازاین‌رو در داستان کوتاه خیلی بیشتر موفق بوده‌ایم تا در رمان بزرگ.

گزارشی از چهارمین دوره جایزه ابوالحسن نجفی

از چشم مترجم

شرق: ابوالحسن نجفی چهره تأثیرگذاری در ادبیات چند دهه اخیر ایران بود و رد تأثیرگذاری او به‌خصوص در زمینه‌های ترجمه و زبان‌شناسی پررنگ است. جز این، او در زمینه‌های دیگر مثل ویراستاری، فرهنگ عامیانه، وزن شعر فارسی و... هم دارای آثاری قابل توجه است. نجفی در سال‌های حیاتش چندان اهل حضور در جمع نبود اما پس از درگذشتش، جایزه‌ای با نام او شکل گرفت که هدفش «جلب توجه مخاطبان به صداهای تازه در عرصه ترجمه ادبی و معرفی ترجمه‌های ارزشمند در حوزه داستان و رمان» است. چهارمین دوره جایزه ابوالحسن نجفی هفتم بهمن‌ماه در شهرکتاب برگزار شد. ضیاء موحد، عبدالله کوثری، مهستی بحرینی، حسین معصومی‌همدانی، موسی اسوار، ابوالفضل حری، آبتین گلکار با دبیری علی‌اصغر محمدخانی هیئت‌داوران دوره چهارم جایزه نجفی بودند که پیش‌تر هشت اثر را به‌عنوان نامزدهای مرحله نهایی معرفی کرده بودند: «وقت رفتن» از یوزف وینکلر با ترجمه علی‌اصغر حداد، «اگر این نیز انسان است» از پریمو لوی با ترجمه سپاس ریوندی، «پطرزبورگ» نوشته آندری بیه‌لی با ترجمه فرزانه طاهری، «این همه نوری که نمی‌توانیم ببینیم» از آنتونی دوئر با ترجمه نوشین طیبی، «استاد پترزبورگ» از جی. ام. کوتسی با ترجمه محمدرضا ترک‌تتاری، «مانون لسکو» از آبه پره‌وو با ترجمه محمود گودرزی، «خیال‌پردازی‌های رهرو تنها» از ژان ژاک روسو با ترجمه محمدرضا پارسایار و «بیست هزار فرسنگ زیر دریاها» از ژول‌ورن با ترجمه محمد نجابتی. در نهایت از میان این هشت اثر، هیئت‌داوران جایزه ویژه نجفی را «به پاس کارنامه پربرگ‌وبار در عرصه ترجمه» به علی‌اصغر حداد اهدا کردند و محمدرضا ترک‌تتاری را نیز برای ترجمه رمان «استاد پترزبورگ» به‌عنوان بهترین مترجم سال معرفی کردند. در ادامه گزارشی مختصر از صحبت‌های تعدادی از سخنرانان این مراسم آمده است:

هرجا نجفی بود، فرهنگ هم همان‌جا بود

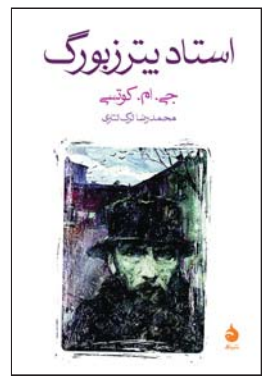
ضیاء موحد در صحبت‌هایش به سابقه آشنایی‌اش با نجفی اشاره کرد و گفت: «دوستی من با ابوالحسن نجفی سه دوره دارد. دوره اول به سال‌های ۴۱-۴۲ بازمی‌گردد. دوره دیگر دوره تهران است که جمعیت جنگ متفرق شده بودند و نجفی در فرانکلین بود، حقوقی گرفتاری‌هایی داشت و با ما در تماس نبود، میرعلایی بود و بعدا با پرویز مهاجر آشنا شده بودیم. اما رابطه من با نجفی خیلی تفاوت می‌کرد و خودبه‌خود عمقی یافت. همیشه هرجا نجفی بود، فرهنگ هم همان‌جا بود. نمی‌شد پراکنده‌گویی کرد. گاهی اوقات اگر در جلسه‌ای حرف جالبی زده نمی‌شد، او اظهار نگرانی می‌کرد و می‌گفت، مثل اینکه دوستان کار نمی‌کنند و زحمتی نمی‌کشند. او توقع داشت که کاری بکنیم و این خودبه‌خود تحرک ایجاد می‌کرد. اما آنچه باعث شد دوستی ما عمیق شود، مسئله عروض بود. مسئله عروض به شکلی که نجفی آن را مطرح کرد، در کشورهای دیگر سابقه داشت و فقط در انگلیسی نظریه‌های زیادی در مورد وزن اشعار و ساختار و تغییرات آن مطرح شده بود. نجفی این بحث را شروع کرد و کار را خیلی دقیق پیش برد. از من هم به‌جای شاهد یا داور استفاده می‌کرد. بدین معنا که او برای سنجیدن هم‌وزن‌بودن یک مصراع با مصراع دیگر از نیم‌خط و نیم‌دایره استفاده می‌کرد و من چون از کوچکی با شعر قدیم آشنا شده بودم، گوشم آشنا بود و می‌توانستم به‌فوریت بگویم دو مصرع هم‌وزن هستند یا نه. برای همین، در این‌گونه مباحث با آقای نجفی گفت‌وگو داشتیم و این دوستی ما را عمیق کرد. به موازات درگیرشدن نجفی با وزن من به همان اندازه در کارهای خودم از وزن دور شدم و تقریبا معتقد شدم که شعر باید وزن طبیعی داشته باشد، نه وزن عروضی. یادتان باشد که وزنی که نجفی بر آن کار می‌کرد، هنوز وزن المعجمی بود و همان کلماتی که در اوزان قدیم در شعر نمی‌آمد، در عروض نیمایی هم نمی‌توانست بیاید. بنابراین، دامنه واژگان به‌اندازه المعجم بود. ولی کارهای او مافوق این چیزها بود. به هر صورت، من به وزن تقریبا سپید آمدم و کم‌کم معتقد شدم که شعر نو شعری است که این پیرایه‌ها را نداشته باشد. جایی دیگر گفت‌وگوی ما با ابوالحسن نجفی درباره عروض پایان پذیرفت».

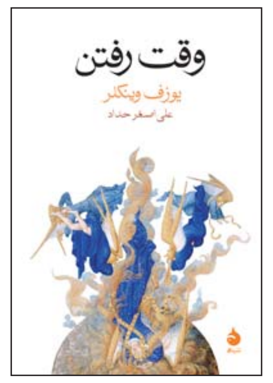
ترجمه‌های نجفی توقع خواننده را بالا برد

عبدالله کوثری در بخشی از صحبت‌هایش درباره اهمیت نجفی به‌عنوان مترجم گفت: «جایزه ابوالحسن نجفی دو وجه عمده دارد. نخست اینکه بزرگداشت نام استادی است که دست‌کم پنج دهه به ادبیات ما و زبان فارسی خدمت کرد. البته گستره کار او خیلی وسیع‌تر از مسئله ترجمه است. ولی من در اینجا از چشم مترجم و درعین‌حال خواننده ترجمه‌ها عرض می‌کنم. از همان دهه چهل نام نجفی از نام‌هایی بود که برای ما نوجوانان و بعد جوان‌های کتاب‌خوان اعتمادی به همراه داشت؛ یعنی ما مطمئن بودیم که اول گزینش خوب و دوم ترجمه خوبی است. اگر به کارنامه نجفی بنگرید، درمی‌یابید که او گل‌های سرسبد ادبیات فرانسه را به ما شناسانده است و اینها با ترجمه نجفی جایگاهی یافتند که هنوز کارهایشان ترجمه می‌شود. نجفی هم در گزینش و هم در ترجمه سطح توقع خواننده را بالا برد. جدا از کلاس‌هایی که در اصفهان داشت و من از آنها محروم بودم، ما بیشتر از طریق ترجمه‌های او و به چگونگی ترجمه خوب پی بردیم. نام نجفی ملازم با ترجمه‌ای است که حیثیت زبان فارسی را حفظ کرده است. مترجم می‌تواند به زبان خدمت بکند و می‌تواند لطمه بزند. در عملِ ترجمه ما در حال ساختن واژه، ترکیب، جمله هستیم و اگر فارسی‌مان را به حد مطلوب رسانده باشیم، با این واژه‌ها و ترکیبات به ذخایر زبان فارسی اضافه می‌کنیم. درعین‌حال، مترجمی که زبان مادری خودش را درست نداند، عکس این عمل می‌کند و به زبان صدمه می‌زند. حساسیت‌های نجفی در کتاب غلط ننویسیم آشکار می‌کند که چقدر نگران بود که این زبان به‌خصوص از طریق ترجمه آسیب ببیند. ویژگی دیگر این جایزه این بود که به جوانان اختصاص پیدا کرد. ما امروز با انبوه عظیمی از ترجمه روبه‌روییم و طبیعی است که این افزایش کمیت نمی‌تواند دقیقا با افزایش کیفیت همراه باشد. اما امروز حُسن مهم جوان‌ها تنوع زبان است؛ یعنی امروز ما می‌توانیم از روسی، ترکی استانبولی، زبان‌های آسیای مرکزی و اسپانیایی ترجمه کنیم و اغلب این مترجمان هم جوان‌اند. نسل من به سراغ یادگرفتن ترکی استانبولی یا زبان قزاق‌ها نرفته است، ولی بسیاری از جوانان این زبان‌ها را به کار می‌گیرند، با همه نقصی که شاید کارشان داشته باشد. پس این جوان‌ها امروز نیاز به مشوق دارند. دستگاه نشرمان به‌طورکلی یک ایراد دارد و آن اینکه بخش بزرگی از ناشران ما در مرحله گزینش خوب عمل نمی‌کنند، خواه در مورد عنوان و مضمون کتاب خواه در مورد کیفیت ترجمه. این جایزه هم قطعا قرار نیست یک‌شبه یا یکی‌دوساله کیفیت ترجمه را به حد اعلی برساند. اما این حسن را دارد که به مترجم جوان می‌گوید، اگر کار تو در حد متوسطی باشد تو تشویق می‌شوی و جایزه‌ای به اسم نجفی به تو تعلق می‌گیرد».

مترجم باید پژوهشگر و روشنفکر هم باشد

امید طبیب‌زاده در بخشی از صحبت‌هایش گفت: «نجفی تأکید داشت که مترجم در ایران هم باید پژوهشگر باشد هم روشنفکر. مترجم ماشین ترجمه نیست که وظیفه‌اش ترجمه باشد بدون اینکه کتاب بخواند. او نباید فقط همان کتابی را بخواند که ترجمه می‌کند و آن هم غالبا هم‌زمان با ترجمه. خود نجفی وقتی در ده، یازده‌سالگی برای مداوای مادر به تهران می‌آید، برای یافتن کتابی که جلد اول آن را خوانده بود و ناشر جلد دوم آن را به اصفهان نفرستاده بود، تا حوالی استانبول به دنبال ناشر می‌رود. او تا این حد به رمان و ترجمه علاقه‌مند بود. وقتی علت این میزان علاقه‌مندی را می‌پرسیدم، می‌گفت که برای فرار از ملالی حاکم بر زندگی‌مان به رمان و فیلم پناه می‌بردیم و تا همیشه این نظر را داشت. واقعیت این است که در سال‌های نوجوانی او ایران کم‌کم با مظاهر تمدن غرب آشنا می‌شد و کسانی که در معرض این تحول بودند بیشتر احساس ملال و افسردگی می‌کردند و به دنبال تغییراتی بودند که از طریق رمان و فیلم می‌توانستند در زندگی‌شان به وجود بیاورند. ورود رمان به‌عنوان ژانری ادبی در عرصه ادبیات فارسی ماجرایی جالب دارد. تا ما از آن نثر آغازین اسکندرمیرزا و امیرارسلان نامدار و حسین کردشبستری به نثری برسیم که هدایت و آل‌احمد در رمان‌های تألیفی ما به کار می‌برند، نزدیک به نیم‌قرن طول می‌کشد. شروع این جریان با دو شیوه نوشتن است که یکی شیوه میرزا حبیب اصفهانی و دیگری شیوه محمدطاهر میرزا اسکندری است. هر دو اینها شجاعانه از نثر مغلق ادبی و عربی عهد قاجار و حتی صفوی دور شدند و به سمت زبان گفتار آمدند که این در آن زمان و آن فرهنگ اقدامی ساده نبوده است. تفاوت عظیم بین این دو این است که وقتی کتاب‌های میرزا حبیب اصفهانی را می‌خوانید، احساس نمی‌کنید ترجمه است. بلکه انگار حکایتی فارسی است. این ترجمه بوی تألیف می‌دهد. درحالی‌که نثر محمدطاهر میرزا اسکندری بدان معنا تألیفی نیست. در این نثر، نوعی گرته‌برداری می‌بینیم. البته نه در معنای بد، بلکه به معنای نوعی انتقال روح آن فرهنگ به فرهنگ دیگر. این زبان برای آنکه برای بیان مفاهیم جدید و این ژانر جدید آماده بشود به امکاناتی نیاز دارد که باید از جایی فراهم بکند. زبان گفتار بی‌گمان مهم‌ترین منبع برای ایجاد این زبان است. اما نجفی آن را کافی نمی‌داند و می‌گوید، چون رمان با لایه‌های اجتماعی و افراد گوناگون سروکار دارد، ما به شیوه‌ها و سبک‌های متعدد نیاز داریم. بنابراین، زبان ادبی هم می‌تواند یکی از امکانات زبانی مترجمان و نویسندگان رمان باشد. او وظیفه مترجم را استخراج امکانات بالقوه و کارآمد از متون ادبی و به کار گرفتن آنها می‌داند. علاوه بر اینها، امکان سوم خود زبان مبدأ است. نجفی از ضرب‌المثل‌های انگلیسی و فرانسوی مثال می‌آورد و در نهایت توضیح می‌دهد آنجا که معادل‌یابی در زبان مبدأ روح زبان مقصد را منتقل نکند، قطعا گرته‌برداری مفید است و باید صورت بگیرد».





افراط در ترجمه ادبیات امروزی

حسین معصومی‌همدانی نیز در بخشی از صحبت‌هایش گفت: «بسیاری از کتاب‌های فرانسوی در این سی، چهل سال ترجمه شده و این جریانی است که نسل مرحوم نجفی خیلی در آن تأثیر داشتند. در واقع، ابوالحسن نجفی و چند نفر از مترجمان هم‌زمان او ما را با ادبیات زمان خودمان آشنا کردند. نجفی بچه‌های کوچک این قرن یا شنبه و یکشنبه در کنار دریا را در فاصله بسیار کمی از نوشتن آنها ترجمه کرد. البته در آن دوران مترجمانی بودند که کتاب‌های جدید ترجمه می‌کردند، ولی انتخاب‌هایشان کیفیت ادبی خوبی نداشت و خودشان هم مترجمان خوبی نبودند. درواقع، نجفی هم از بین کتاب‌های جدید به‌گزینی می‌کرد هم ترجمه خوبی به فارسی عرضه می‌کرد و در هر دو زمینه هم موفق بود. دیگر مفهوم ترجمه فقط بالزاک یا ویکتور هوگو نبود که به‌خصوص در مورد نویسندگان فرانسوی در جامعه ما جاافتاده بود. این مفهوم کم‌کم تغییر کرد و ما به برکت کار نجفی و مترجمان هم‌زمان او و مقدار زیادی با ادبیات روز این کشورهای اروپایی و به‌خصوص فرانسه‌زبان آشنا شدیم. به نظرم، این جریان در سال‌های اخیر زیادی به افراط کشیده شد؛ یعنی توجه به ادبیات روز، آنچه تازه از تنور بیرون آمده، پرفروش‌های کشورهای اروپایی تا اندازه زیادی ما را از میراث ادبی این ملت‌ها غافل کرده است. نجفی در این حوزه هم کار کرد و یکی از برجسته‌ترین آنها خانواده تیبو است که هم به‌لحاظ صوری و قالب ادبی هم به‌لحاظ نزدیکی ترجمه به زمان نوشتن یکی از نمونه‌های برجسته آن است. یکی از مشکلات در این دوره جایزه ابوالحسن نجفی مسئله انتخاب بود. گزینش یک اثر از میان آثاری که به مرحله آخر رسیدند، کار آسانی نبود. خیلی از این کارها شایستگی برنده‌شدن داشتند. ولی متأسفانه باید یک نفر را انتخاب می‌کردیم و کوشش بر این بود که جایزه به جوان‌ترها داده شود. پس، حقی که باید گزارده می‌شد، در حق دیگران نشد. برایم جای خوشحالی است که جایزه نجفی در این دوره به مجموعه‌کارهای علی‌اصغر حداد داده می‌شود. او و شاید یکی از افرادی است که این دو جنبه، توجه به ادبیات روز و توجه به آثار کلاسیک آن زبان را در نظر داشته است. من فکر می‌کنم اگر مرحوم نجفی زنده بود این انتخاب را بسیار ستایش می‌کرد. چون زبان حداد در عین اینکه از آن دو منبع بزرگ؛ یعنی زبان ادبی و زبان مردم، خیلی خوب استفاده می‌کند، فارسی خیلی درست و جاافتاده و استانداردی است که ابوالحسن نجفی می‌پسندید».

مترجمان همه مثل هم ترجمه می‌کنند

موسی اسوار سخنران دیگر این مراسم بود که در بخشی از صحبت‌هایش با اشاره به اقبال بیشتر به دوره چهارم جایزه نجفی گفت: «از دوچندان‌شدن اقبال مترجمان و جامعه نشر به این جایزه می‌توان نتیجه گرفت که اثر آن را لمس کردند. نکته دوم اینکه در دوره قبل از ناشران و بی‌توجهی به ویرایش در آثار گله کردم. حتی اثر برنده هم ویرایش نشده بود و این را در حضور ناشر مطرح کردم. ولی در این دوره، در مجموعه سی اثری که دیدم این توجه را بیش و کم حس کردم. نکته دیگر درباره این آثار، اقبال بعضی از مترجمان به بازترجمه آثار کلاسیک است. البته تعداد کم است، ولی این را قدمی خوب می‌دانم. درباره این مسائل دیدگاه‌ها متفاوت است. ولی اگر مترجم هرچند در میانه عمر باشد، بضاعت و توانایی فارسی خوب و تسلط بر زبان اصلی داشته باشد، بسیار خوب است که آثار کلاسیک ترجمه شده، حتی بعضا به قلم استادان، باز ترجمه شود. نسل زبانی قبلا سی سال بوده است و حالا این آثار کلاسیک نیاز به ترجمه مجدد دارند. علی‌الخصوص اگر بدانیم خود مترجمان و استادان قابل و توانا و ویراستاران طراز اول کشور در ویرایش مجدد آثار خود آنها را از نو ترجمه می‌کنند. بعضی از مترجمان در میان ما نیستند، ولی مترجمان قابل و توانایی از عهده این امر برمی‌آیند و بعضا امتحان خوبی پس داده‌اند. دقت و کوشایی مترجمان در این دوره ملموس‌تر بود، هم از نظر انتخاب آثار خوب برای ترجمه و هم کیفیت ترجمه. یک نقد و جنبه کلی هست که همیشه باید مدنظر قرار بگیرد و دغدغه استاد نجفی هم بود. در بخش عمده ترجمه‌ها مترجمان همه مثل هم ترجمه می‌کنند و زبان فارسی‌شان بیش‌وکم شبیه است. من کمتر دیدم که مترجم خلاقیت به خرج دهد یا تعبیر تازه‌ای آفریده و به غنای زبان فارسی افزوده باشد. هنوز این خلأ حس می‌شود که بدنه عمده مترجمان ما با متون فارسی، با میراث و ذخیره لغوی و زبانی و تعبیری و بیانی و اصطلاحی فارسی چنان‌که بایدوشاید مأنوس نیستند. من این خلأ را در این دوره همچنان حس کردم و امیدوارم روزی برسد که این دغدغه استاد نجفی و هیئت‌داوران کمرنگ شود و بدنه مترجمان ما به سمت تقویت بنیه زبانی و علمی و بیانی خود برود».

در آینه دیگری

علی‌اصغر حداد، مترجم نام‌آشنایی که در سال‌های اخیر آثار شاخصی از ادبیات آلمانی‌زبان به فارسی ترجمه کرده، در بخشی از صحبت‌هایش در این مراسم گفت: «به‌حق می‌توان گفت که در چهل، پنجاه سال اخیر امر ترجمه به زبان فارسی در کنار موسیقی و سینمای ایران رشد چشمگیری کرده است و البته این رشد به‌رغم چه بسیار سنگ‌اندازی‌ها و ممیزی‌ها بوده است که از جمله صنعت چاپ و نشر کتاب را در ایران لاغر و نحیف کرده است. ساده‌زیستی و تدریس زبان این فرصت را برای من فراهم کرده است که به ترجمه به چشم شغل و تأمین‌کننده نان شب نگاه نکنم. ترجمه به منی که استعداد داستان‌نویسی ندارم این فرصت را داده است که متون ادیبان و نویسندگان بزرگ آلمانی‌زبان را در ظرف زبان فارسی بریزم و گهگاه اگر متنی شسته‌رفته حاصل آمد از آن بی‌اندازه لذت ببرم. بگذارید همین‌جا بگویم که من یکی از آن افراد دیمی‌بزرگ‌شده‌ای هستم که در زمینه زبان و ادبیات فارسی هیچ آموزشی ندیده‌ام و آنچه هستم، آنچه شده‌ام، بیشتر حاصل قیل‌وقال درونی‌ام بوده است که براثر خواندن این یا آن کتاب به‌دست‌آمده است و البته پشتکار و انضباط هم در این میان بی‌تأثیر نبوده است. گذشتن از بسیاری از چیزها از جمله سفرهای طول و دراز تفریحی. بله من آموزش‌ندیده‌ای هستم که زبان فارسی را دوست می‌دارد و در فارسی خود را در وطن خویش حس می‌کند. دوست‌داشتن زبان فارسی موجب شده است که بخواهم گنجینه آن را غنی‌تر کنم و در حد وسع خود آثار بزرگان داستان‌نویسی آلمانی‌زبان را در ظرف آن بریزم. کوشیده‌ام آثاری را برای ترجمه برگزینم که چیزی از من ایرانی در آن وجود داشته باشد تا بتوانم خود را در آینه دیگری ببینم. تلاش کردم تا جایی که ممکن است آثار نویسندگانی را ترجمه کنم که حرفشان حرف من هم باشد و خوشحالم به‌نوبه خود کمک کردم که آثار نویسندگان آلمانی‌زبان حتی‌المقدور از زبان غیرآلمانی به فارسی ترجمه نشود. زیرا این صورت نه‌چندان پسندیده، ترجمه از زبان دوم، همچنان رایج است».